

Földes Györgyi¹

„A PÓDIUM AKROBATÁJA” – SIMON JOLÁN ELŐADÓMŰVÉSZETE

Simon Jolán mint előadóművész és mint szervező is megkerülhetetlen alakja az avantgárd körnek. Életműve mindeddig viszonylag feldolgozatlan volt, kivéve a Kassák Múzeum 2003-as Simon Jolán-kiállításához írt részletes és alapos katalógusszövegét Csaplár Ferenc tollából,² most azonban mintha hirtelen divatja támadt volna. Érdekes végiggondolnunk, miképpen interpretálható élettörténete és művészete gender-perspektívából. Szakirodalma már csak azért is szűkös, mert figurája főként – egy-egy mondat, bekezdés vagy lábjegyzet erejéig – Kassák feleségeként, legfeljebb segítőjeként („ügyintézőjeként” és műveinek népszerűsítőjeként) jelenik meg. Az, hogy élettársának, később férjének segítségét, támogatását életcéljá tette, nagy mértékben identitásképző erejű volt a számára, sőt ez olykor, például köszínházi foglalkoztatottságának feladásakor, saját karrierjének rovására is ment (talán öngyilkossága is bizonyos értelemben ennek az alárendelődésnek következménye). Viszont kétségtelen, hogy munkásságának legnagyobb eredménye, az avantgárd szavalóművészet megteremtése, szervesen beépül a Kassák teremtette művészeti közegbe, és mint interpretációs, ekképpen másodlagos forma, alapanyagra van szüksége, amelyet a Kassák és e kör által megalkotott vagy legalábbis az általa Magyarországra importált (lefordított és megjelentetett) korpusz biztosít.

Az önmagát Kassáknak feltétlenül alárendelő Simon Jolán

Simon Jolán szinte egész életét Kassák folyóiratainak menedzselésére és a férj megteremtette közeg ápolására, fenntartására, alakítására tette fel. A visszaemlékezések, többek között Nádass József,³ valamint Vas István önéletírása⁴ vagy József Attila ismert verse is, – amelyek alakját többnyire Kassákhoz, s a Kassák-körhöz kapcsolják –,

¹ A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet Modern Magyar Irodalmi Osztályának tudományos munkatársa.

² CSAPLÁR Ferenc, *Kassákné Simon Jolán (Simon Jolán, első dadaista versmondó)*, Kassák Múzeum, Budapest, 2003.

³ NÁDASS József, Arcképvázlat Kassák Lajosról, in ILLÉS Ilona–TAXNER Ernő (szerk.), *Kortársak Kassák Lajosról*, PIM–Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, [1975], 19–30.

⁴ VAS István, *Nehéz szerelem, Harmadik rész: Mért vijjog a saskeselyű? I–II*, Szépirodalmi, Budapest, 1984.

mint egy lóto-futó, intézkedő, szerzőkkel, kiadókkal, nyomdászokkal egyeztető, gyakran kimerült, elgyötört asszony képét idézik fel, aki emellett, és a háztartás ellátása mellett a család napi megélhetésére is igyekezett megkeresni a pénzt. Dolgozott epreskertti modellként, rövid ideig professzionális színésznőként, varrónőként (többek között állítólag nagyon eredeti, egyedi tervezésű filcpárnákat készített eladásra), az 1920-as években osztrák némafilmekben is szerepelt, a Munka-kör időszakában Kassák könyveivel házalt, bőrröndben cipelve őket kerületről kerületre.⁵ A bécsi évek alatt pedig csak neki volt legális útlevele, ezért ide-oda ingázott a két főváros között, tartotta a kapcsolatot az otthoniakkal, új szerzőket hajtott fel, Kassák-könyveket (például a *Tisztaság könyvét*) csempészett át a határon, sőt a kitiltott MÁt is. S persze előadóművészi tevékenységével – szavalaival, expresszionista-dadaista előadásokon való részvételével, majd szavalókórus-vezetőként – folyamatosan propagálta az avantgárd szellemiséget. Pár évre menhelyre adta három gyermekét, amire egy darabig volt konkrét magyarázat is, gyenge tüdeje miatt szanatóriumban ápolták, de azután ez a különélés jóval tovább tartott, mint azt egészségi állapota indokolta volna: ekkor már a magánéletben meglehetősen patriarchálisan viselkedő Kassákkal⁶ való közös élet és a közös célok helyeződtek a gyermekek érdekei elé. (Ez például mindvégig érzékeny, fájó pont maradt legkisebb lányával, Etellel, a későbbi ismert mozdulatművésznővel egyébként szeretetelli kapcsolatában, aki ezt a cserbenhagyást, a minden döntési helyzetben és vitában Kassák mellé állást fiatalon bekövetkezett haláláig sem tudta neki teljesen megbocsátani. Erre utal férje, Vas István önéletírásában is, amelyben felidézi, hogy a félrediagnosticsztizált, ám már halálosan beteg, rohamoktól kimerült Etit Kassák nem engedte hosszú hálóingben, köntösben, „szemérmetlen öltözékben” asztalhoz ülni, s Jolán ekkor sem fogta lánya pártját; ráadásul, adja meg a pszichologizáló magyarázatot a költő vej, ezt a kirohanást – mint a „törzsatyai uralom” kinyilvánításának gesztusát – Kassák voltaképpen az őt a szeretőjétől nyaralás ürügyén elzáró Jolán ellen intézte, büntetés- vagy bosszúképpen, akit ezzel

⁵ Mindez rendkívül szűkös anyagi körülményeket jelentett, hiszen mindent feláldoztak a cél, a lapkiadás érdekében. Ahogy Dobó Gábor írja doktori disszertációjában: „Ez a törekvés annyira fontos volt számukra, hogy gyakran a megélhetés minimuma, az alapvető élelmiszereknek, a lakhatásnak, a fűtésnek és a ruházkodásnak az előteremtése párhuzamosan futott, esetleg háttérbe szorult a lapkiadáshoz képest, ami még a háborút követő évek avantgárd lapszerkesztőinek körében is kivételes volt, pedig sokan közülük Kassákhoz hasonlóan szintén emigránsok és munkanélküliek voltak” DOBÓ Gábor, *A Dokumentum című lap és a húszas évek európai avantgárd folyóiratai* (PhD-disszertáció házi védésre – kézirat, ELTE, 2017, 7.)

⁶ Erről még lásd (szabad szerelem kérdése, a házasságon kívüli terhességről való gondolkodás stb.): BALÁZS Eszter, Baloldaliság és munkásszubbkultúra Kassák *Egy ember életében*, *Múltunk* 2013/2, 83–105. Kassák éppen baloldaliként vélte úgy, hogy mivel a szocialisták felforgató, új rendet hirdető emberek, példaadó módon kell élniük, viselkedésüket alá kell rendelniük a megvalósítani kívánt társadalmi rendszernek, mely „küldetést egyelőre az önfegyelmzés, a lemondás árán látta megvalósíthatónak”. Más kérdés, hogy a gyakorlatban – családi életét tekintve – csak nőrokonai esetében várta el a szigorú erkölcsöt, magával lényegesen kevésbé volt szigorú.

kényszerdöntés elé állított, s szándékosan lelkipurdalást okozott neki. Ez volt az a sokadik megcsalási történet, amelynek végpontján az amúgy is depressziós, fáradt, kiégett Simon Jolán öngyilkos lett.)

Ebből a perspektívából így látható ez a bonyolult emberi-szerelmi kapcsolat, és innen szemlélve Jolán amúgy komplex identitásképe egyszerű, önmagát házastársának feltétlenül alárendelő női szubjektumnak tűnhet fel.

Az érem másik oldala

Személyes levelezésükből ugyanakkor kiderül, hogy Simon Jolán rendkívül erős személyiség volt, akit – az általa is vállalt célok, az avantgárd mozgalom működtetése, a lapkiadás, vagy az 1920-as években a Bécsből való hazatérés szakmai-pozicionális biztosítása érdekében – nagyon határozott fellépés jellemzett: kortársait, illetve munkatársait irányítani, sőt olykor manipulálni is tudta, továbbá „kezelésükkel” kapcsolatban időnként önálló javaslatokat is tett Kassáknak, aki ilyenkor többnyire kész volt elfogadni az ötleteit.⁷

Kapcsolatuknak egy másik vetülete: Kassák ismert, 1930-ban írt önéletrajza⁸ is megemeli Jolán pozícióját: a könyv tekinthető egyfajta párhuzamos Bildungsroman-nak. Persze az autobiográfia autofikció is egyben, azaz konstruált: a narratíva hangsúlyosan, a szerzői szándék szerint azt mutatja be, hogy egy alulról jött, ambiciózus, nagyrészt autodidakta pár, épp e nevelődési-önképzési folyamatnak köszönhetően miképpen építi fel párhuzamosan saját (művészi) identitását. Jolán a regényben – bár van utalás arra is, milyen erőfeszítéseket tett az avantgárd mozgalom és a két lap infrastruktúrájának kiépítésére – művészi szempontból autonóm egyéniség: a háromgyerekes, válófélben lévő munkásanya szépen lassan kikerül az ennek a társadalmi osztálynak nőire jellemző teljes alávetettségéből, s némi hezitálás után – hiszen modellként és grafikai tanulmányokkal kezdi –, lassanként megtalálja a neki való hivatást, színésznő lesz, miközben társa – akivel együtt napi életküzdelmet vív a megélhetésért, a boldogulásért – saját kört kiépítő avantgárd költővé válik, aki megteremti Magyarországon az avantgárd irodalmat. A könyv cselekménye a tetőpont felé tart, majd hirtelen megbicsaklik: Kassák felfelé ívelő írói és irodalomszervezői pályáját, csakúgy mint Jolán végre beindult színésznői karrierjét megtöri a Tanácsköztársaság bukása miatti megtorlás s a bécsi emigráció. Viszont Jolán autonómiáját a regényben éppen az mutatja, hogy a csúcspontot nem a még Budapesten induló MA-előadások adják – bár ezek valójában majd csak Bécsben, illetve a bécsi idő-

⁷ Vö. például DOBÓ Gábor, *A Dokumentum című lap és a húszas évek európai avantgárd folyóiratai* című disszertációjának két fejezetét: *Kassák Lajos és Simon Jolán küzdelme a megélhetésért és a nyilvánosságért a Dokumentum kiadását megelőző időszakban, Egy különös honvágy története: Kassák Lajos és Simon Jolán törekvése a Budapestre való visszatérésre*, 8–16.

⁸ KASSÁK Lajos, *Egy ember élete*, Magvető, Budapest, 1983.

szakban válnak igazán rendszeressé –, hanem a Belvárosi Színházban kapott állás az ott elért eredményekkel lesz a bemutatott életszakasz tetőpontja (különösen a két egyfelvonásosban – Strindberg: *Hattyúvér*, Maeterlinck: *Szent Antal csodája* – aratott siker), vagyis az egyéni út. A „bukás” viszont az érzelmi és életfelfogás adta köteléknek a következménye, hiszen az asszony áldozatot hoz, amikor követi külföldre Kassákat, s bizonyos értelemben saját maga adja fel színházi állását.⁹

A másik szempont annak vizsgálata, hogy – a két ember személyiségéből következő sajátosságokon kívül – a szóban forgó közegben (proletárkörnyezet, baloldali munkásmozgalom, illetve az avantgárd körök nőpolitikája) milyen kifutási lehetőségek adódnak egy nő számára. Kassák visszaemlékezéséből úgy tudjuk, hogy Jolán August Bebel *A nő és a szocializmus* című, a munkásmozgalomban akkoriban nagy sikert aratott könyvét (1907) elolvasva jut arra az elhatározásra, hogy elhagyja férjét, Nagy Jánost, s a családanya-munkásnő szerepet feladva a szabad művészi egzisztencia és az önfejlesztés mellett dönt. Azt a traktátust választja tehát iránytűnek, amely már bevezetőjében kimondja, hogy „a nőnek, éppen úgy, mint a férfinak, joga van kultúrájának összes vívmányaiban részesedni, ezeket a vívmányokat helyzete könnyítése és javítása céljából hasznára fordítani, összes szellemi és testi képességeit fejleszteni és a maga javára felhasználni”, amihez még hozzájárul a gazdasági és testi-nemi függetlenedés is¹⁰ (vagyis, mint Bebel megállapítja, a munkásság bérabszolgaságának eltörlése mellett cél a munkásnő nemi rabszolgaságának megszüntetése is, amit ő a szociáldemokrata párt keretein belül tud elképzelni).

Mindez azért meglehetősen korlátozottan érvényesül a korai avantgárd keretein belül: Magyarországon – különösen a tízes években, illetve a húszas évek elején – végképp igaznak tűnik Susan Rubin Suleiman véleménye az avantgárd és a női pozíció rokonságát illetően,¹¹ vagyis, hogy mindkettő marginális státuszban van, a kultúra margóján kapnak helyet: a nők odaszorulnak, az avantgárd inkább szándékosan helyezi oda magát, ami pedig az avantgárd mozgalomban felbukkanó nők helyzetét

⁹ Bárdos Artúr levele Simon Jolánnak, Budapest, 1920. május 12. (Kassák Múzeum, KM-lev. 2063/91.; idézi CSAPLÁR Ferenc, *Kassákné Simon Jolán*, 17.): „Tisztelt Asszonyom, / a kért vakáció-meghosszabbítást megadom, de a jövő évi szerződését az Unió gazdasági határozata értelmében, sajnos nincs módomban meghosszabbítani. / Teljes tisztelettel, híve: Bárdos Artúr (pecsét)”

¹⁰ August BEBEL (Ágost), *A nő és a szocializmus*, fordította SOMOGYI Béla, Népszava Könyvkereskedés Kiadása, Budapest, 1907, 5.

¹¹ Eredeti: Susan Rubin SULEIMAN, *A Double Margin: Women writers and the Avant-Garde in France*, in Susan Rubin SULEIMAN, *Subversive Intent, Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1990, 11–32. A második fele magyarul: Két esszé, Kettős margón, A nőírók és az avantgárd Franciaországban (részlet), fordította KÁLMÁN C. György, *Orpheus* 1993/2–3, 78–100. Suleiman szerint nincs avantgárd mint olyan, csak meghatározott avantgárd mozgalmak vannak megadott térben és időben, s arról ír, miként marginalizálódtak a nők ezekben, azaz miként rekesztették ki őket az ezekről nyújtott történeti-kritikai beszámolókból – pontosabban ő egy egyedi esetet, a francia szürrealizmust vizsgálja.

illeti, az már a kettős marginalitás esete.¹² A magyar helyzet különösen szomorú: a néha megemlített, bár kissé alulértékelt Újvári Erzsín kívül más nő nem jelenik meg még az úgynevezett „avantgárd kánonban” sem, már csak azért sem, mert nő alig-alig publikál a lapokban, ráadásul, akik nagyobb rendszerességgel írnak, általában rokonok, családi alapon kerülnek az avantgárd mozgalom közelébe: Újvári Erzsik Kassák húga, Réti (Róna, Komját) Irén Komját Aladár menyasszonya. Mindez később, a *Munka*-időszakban már nem lesz jellemző, igaz, az már nem egyértelműen avantgárd korszak, viszont sajnos a megjelenő női szerzők szövegek meglehetősen gyengék.

Avantgárd előadó

Simon Jolán, megtalálva a hozzáillő hivatást, sikeresen felvételizik Rózsahegyi Kálmánhoz, aki az egyik legrangosabb magániskolát viszi Budapesten: az oktatás tanfolyamszerű, nyolchónapos és sokrétű képzést ad (például kabaréfellépésre is felkészít), s a legszegényebb növendékek ingyen járhatnak. Bár alapvetően hagyományos szemléletű színészképzést nyújt, abból a szempontból mégis hasznos lehet a későbbi avantgárd előadó számára, hogy Rózsahegyi nem kidolgozott módszer szerint dolgozik, s amikor korrigál, autonóm szemléletre nevel: a színhallgatónak nem szabad leutánoznia őt, hanem meg kell találnia a rá jellemző, saját formát.¹³ Kassák mindenesetre így értékeli Jolán művészi fejlődését kezdő színésznő korában, s leírása megmutatja, hogy Jolán már akkor rátalál arra a magas hangra, amely majd sajátos avantgárd előadásmódját is jellemzi (kortársai – például Vas István – „üveghangnak” nevezik): „...túl van a Rózsahegyi-iskola megkötött formáin, mestere kioperálta belőle a drámai kitérőkre való hajlamait, de a komika szerepkörére nem tudta egésze

¹² Ide két megjegyzés kívánczik: Franciaországban a dadaista, s főként a szürrealista mozgalomban elég sok nő vett részt, csak tevékenységük maradt szinte teljesen láthatatlan, s a német expresszionizmuson belül is ismerünk neveket – Else Lasker-Schüler, Sophie Van Leer stb. –; éppen csak a nők megítélése nem volt náluk egyértelműen pozitív, egy dichotóm oppozíció valódi értéket nem képviselő oldalán – szellemi kontra biológiai lény – foglaltak helyet. Suleiman idézi Xavière Gauthier-t is, aki *Surréalisme et sexualité* című, 1971-es munkájában a férfi szürrealisták szoros csoportjának mizogüniájáról beszélt: ők ugyanis, akár – szerelmesen – idealizálni látszottak a női testet (a lírában), akár megcsonkították azt (a festészetben), az Apa elleni lázadás elaborálásaként tették ezt. Másrészt árulkodó a szürrealista szubjektum pozíciója is. Aragon egy 1924-es esszéjében például egy olyan performance-ot tesz meg „az emberi jogok új nyilatkozatának”, amelynek központi mozzanata az volt, hogy egy nőt felfüggesztettek a plafonra. Vagy éppen Robert Shortnak, a szürrealizmus egyik történetírójának nyilatkozata is meglehetősen árulkodó, hiszen ő úgy beszél a műalkotás befogadásáról, mintha a néző a „szeretett nő” pillantaná meg – vagyis fel sem merül benne, hogy esetleg nem minden befogadó heteroszexuális férfi.

¹³ FÜLÖP Csaba, A színészképzés intézményei, in GAJDÓ Tamás (szerk.), *Magyar színháztörténet 1873–1920*, Magyar Könyvklub–Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2001, 387–409.

átolni. Előadási modora a tragikomédiához áll legközelebb. Magas fejhangon szaval, s vannak valami olyan árnyalatok ebben a hangban, amik lekötik, és elérzékenyítik a hallgatóságot.”¹⁴ Jolán első kőszínházi megbízatása 1917-ben Feld Irénnek a Thália Társulat mintájára működő, akkoriban progresszívnek számító színházában Hauptmann *Henschel fuvarosában* egy közepes fontosságú szerep (az első feleségét, aki az első felvonásban végig az ágyban haldoklik); majd 1919-ben az akkori szóhasználatban „avantgárdként”, valójában művészsztínházként induló Belvárosi Színházban kap kisebb feladatokat, többnyire idősebb nőket alakít (Strindberg *Hattyúvérében* anya, Maeterlinck *Szent Antal csodájában* Hortense, majd Virginie; Földes Imre szórakoztató darabjában, a *Terikében* az öreg cselédet játssza, s még egyéb apróbb szerepeket). Lengyel István, a *Színházi Élet* kritikusa, aki máshol amúgy bírálóan szólt Tanácsköztársaság alatt debütáló „színészanyagról” (amiben nyilván benne volt, hogy ezeket a színészeket nagyrészt – de éppen Simon Jolán kivételével – a népbiztosság rendelte ki a színházhoz), egyedül „Kassáknét” dicséri meg, játékát „kifogástalannak” ítéli.¹⁵ Kassák visszaemlékezése szerint élettársa nyíltszíni tapsot kapott, s Bárdos Artúr dicséretét, illetve ajánlatot Virginie szerepére. Ezt írta az *Egy ember életében*: A *Hattyúvérben* „Jolánnak kis szerepe van, valami szellemasszonyt játszik. Finom jelenség a színpadon, néhány szavával nyomot tud hagyni a közönségben. Maeterlinck *Szent Antal csodájában* Hortense kiasszony szerepét játssza. Nagyobb föladat, mint a másik volt. Maeterlinck szimbolikus költeményét reális fölfogással rendezték meg, és Jolán teljes odaadással játszhatta önmagát. A többi szereplő, ha reális akar lenni, akkor naturalizmus ad, Jolán minden közvetlensége, hús-vér valósága ellenére szellemkönnyűségű a színpadon. Nem iskolás alakítás ez, az egésznek valami új íze van. Nem modern, hanem életdús és kifejező.”

Erre utal az is, amit valamivel korábban ugyancsak Kassák fogalmaz meg Jolán egyéni színpadi előadásmódjával kapcsolatban: „Jolán különös színészi tehetség. (...) Nem naturalista, de nem is stilizálja testetlenné a szerepét. Új, tiszta, majdnem primitív realizmus ez, kicsit félszeg mozdulatokkal. Talán olyan az alkotása, mint Giotto idejében a festők jelenítették meg ábrázolt figuráikat. Mind a két színdarab, amit Bárdos elő akar adni, levegőjében és témájában olyan, amilyenekben ő bizonyára megkaphatja a neki való szerepet.”¹⁶ Ez már bizonyára a *Ma* képviselőinek perspektívája (bár Giotto miatt lehetne éppen szecessziós vagy preraffaelita nézőpont is), mint ahogy ebből íródik Mácza kritikája is, aki viszont ezt a sajátos hanghordozást természetellenesnek érzi: a színésznő „különösen finom plasztikai értékeket hozó

¹⁴ KASSÁK Lajos, *Egy ember élete*, 286.

¹⁵ LENGYEL István, *Szent Antal és Hattyúvér*. Bemutató a Belvárosi Színházban, *Színházi Élet* 1919/21. (május 25–31.), 17–18.

¹⁶ KASSÁK Lajos, *Egy ember élete*, II, 476.

mozgásával tudta lekötni a nézőt kis szerepeiben”, „a hangjával azonban még nem bánik elég intimen”.¹⁷

A kőszínházi bemutatókkal párhuzamosan már mennek a MA-matinék, váltakozó sikerrel: az első, nagy lelkesedést kiváltó előadáson (1917. december 9-én) többen szavalnak a folyóirat szerzőitől, köztük Simon Jolán is. Ő két György Mátyás-verset mond el,¹⁸ Kassák vezeti be a műsort, Hevesi Piroska Bartók-, Schönberg- és Busoni-darabokat zongorázik. 1919-től válnak rendszeresebbé ezek a rendezvények, a márciusi előadáson Simon Jolán például Barta Sándor-, Kahána Mózes- és Szélpál Árpád-költeményeket mutat be (miközben férfitartnere, Péri László külföldi szerzőktől, Whitmantól, Reitertől és Arcostól szaval), és szerepel Mácza János *Individuum* című egyfelvonásosában is.¹⁹ Egyébként úpesti szereplésük alkalmával megbuknak, az értetlen munkásközönség az avantgárd körének korábbi kedvezőtlen fogadtatása miatt már eleve bohóctréfként nézi az előadást, Mácza expresszionista, felkiáltásokkal megtűzdelt, drámai tömondatokban megírt tragédiája pedig végképp nevetésbe fullad.²⁰ Ennek a bukásnak lesz az eredménye a kultúrpropaganda-előadás műfaja, ahol már nem játszanak színdarabokat, ezt feladják, helyettük a szavakat és előadásokat főként zenei anyagokkal (például Bartók, Kodály, Lajta) színesítik. 1920-ban

¹⁷ A két Maeterlinck-főszereplőről – mindkettő ugyancsak írófeleség – szintén, bár eltérő fokon kritikus Mácza: „Simonyi Máriának nagyon szép a hangja, s az alaphangot is eltalálja, kár, hogy a mozgása némileg lerontotta ezt a hatást. Harmos Ilona túlzásba vitte az alak meseszerűségét és túlságosan naturalisztikus stilizált formákat használt.” Vö. MÁCZA János, Strindberg és Maeterlinck a Belvárosi Színházban, *Ma* 1919. június 15., 178–179. (Strindberg: *Hattyúvér*, Maeterlinck: *Szent Antal csudája*) Hevesy Iván – igaz, egy korábbi repertoárt illetően, de Strindberg abban is benne van – sokkal kritikusabb a szerinte elavult szerzőket játszó színházzal szemben. HEVESY Iván, A Vár és Belvárosi Színházakhoz, *Ma* 1918. június 1. 75.

¹⁸ Gellért Lajos, a Modern Színpad tagja „ismert szuggesztivitásának erejével Kassák Lajos verseiből mond el négyet, Ürmösy Anikó, a Modern Színpad tagja Újvári Erzsi prózájával mutatkozik be mint nagy színészi feladatok ellátására hivatott erő, K. Simon Jolán színésznő pedig György Mátyás két versének előadásával nem várt hatásokat fog előidézni”; Kassák bevezetőt mond, Komját Aladár és Lengyel József felolvasnak a verseiből, Mácza pedig a színházról mint társadalmi jelenségről beszél.

¹⁹ A Ma köréből, *Ma* 1919. március 20. 43. Kassák : Bevezető / K. Simon Jolán : Barta, Kahána és Szélpál verseiből / Péri László : Reiter, Arcos és W. Whitman verseiből / Mácza János: A színpadról / Mácza János: Individuum. Egyfelvonásos dráma. Játsszák: K. Simon Jolán és Pály Bea.

²⁰ „Valami kispolgári családról volt szó a történetben, a fiú tüdőbetegesen kínlódott a színpadon, az anya kétségbeesetten jajgatott, a kulisszák mögött üvöltött a szélmasina, a szereplők a német exresszionista modor szerint röviden, drámai tömondatokban beszéltek egymással, de ezeket a rövid mondatokat is alig lehetett megérteni a nagy zsbongásban. S mikor az anya, akinek a szerepét Jolán alakította, korty vízzel akarta életre segíteni haldokló fiát, a közönségből kicsattant a hangos röhögés”. (Ti. az izgő-mozgó haldokló fiú meglöki, és kiloccsan az odanyújtott pohárból a víz. – F. Gy.). KASSÁK Lajos, *Egy ember élete II*, 513.

a bécsi emigrációnak köszönhetően végképp nemzetközivé szélesedik a repertoár.²¹ A programot úgy állítják össze ugyanis, hogy a magyar közönségnek főként külföldi szerzőket mutatnak be magyar fordításban, az osztrákok pedig magyar szerzőktől hallgatnak szavakat, felolvasásokat, előadásokat németül, többnyire osztrák előadóművész(nő) tolmácsolásában. Kassák *A magyar avantgárd három folyóirata* című tanulmányában – igaz, csak néhány mondatot szentelve neki – Simon Jolánt minősíti az előadások fő alakjának, hozzátéve, felesége ezeken a matinékon – melyek hamarosan fontos emigráns gócponttá és központi szerepű avantgárd megnyilvánulásokká lesznek – alakította ki az új előadói stílust, amely hamarosan követőkre talált.²² Simon Jolán – minthogy ellene nem volt elfogatási parancs – ekkoriban ingázik a két ország között, s Magyarországon is gyakran szerepel párhelyiségekben, kultúrtermekben, magyar és külföldi szerzők munkáit interpretálja. 1925-ben többször is vendégül látják a bécsi szellemi élet notabilitásait (1925 eleje, Konzerthaus, 1925 márciusa Schwarzwaldsaal), előadásokat és szavalóesteket tartanak Csehszlovákiában és Párizsban is; utóbbin Paul Dermée is szerepel, de jelen van Ivan Goll, Philippe Soupault és Michel Seuphor is (amúgy Léger-vel és Le Corbusier-vel is szoros kapcsolatot ápolnak).²³ Teljes felsorolásra itt nincs lehetőség, ám érdemes még megemlékeznünk Simon Jolán két önálló estjéről (1922: Bécs, 1924: Budapest): az utóbbin például a magyarok közül Kassáktól (*Tisztaság könyve*), György Mátyástól, Dérytől, Reiter Róberttől, Tamás Aladártól szaval, az általa interpretált külföldi írók Goll, Cendrars, Schwitters, Huelsenbeck, Arp; s néhányat előad az ún. primitív szövegekből is.

Vajda Sándor *Bécsi éveim Kassákkal* című visszaemlékezésében „lennyűgözőként” és kivételesként, sehol máshol nem hallhatóként írja le Simon Jolán versmondását, konkrétan Schwitters *Virág Annájának* és Apollinaire *Saint-Merry muzsikusanak* előadásaira utalva. Továbbá egy lefordíthatatlan maori dalt idéz fel, amelyet Simon Jolán egyfajta hangkölteményként adott elő, s amelynek jelentését, drámaiságát a „hangszerelés” adta meg:

„Katanga te kivi, kivi / Katanga tem oho, moho / Oaeana – És így tovább. Hangja messze zengett, repült felettünk. Egész tragédiát mondott el.”²⁴ (Sajátos, hogy ez a bennszülött vers egyébként munkadal, amelynek inkább monotonnak kellene lennie,

²¹ A *Ma* köréből, 1920. november 1. 19., 1921. január 1. 3. sz. 36. Ismertetés az első bécsi matinéről, amely német és magyar nyelven zajlik: Uitz saját törekvéseit ismerteti, Mimi Hoelffrich Kassák-verseket szaval Kalmer József német fordításában, Kahána Mózes a *Ma* törekvéseit mutatja be, továbbá Kudlák, Reiter, Szélpál és a saját verseit olvassa fel. K. Simon Jolán Huelsenbecktől, Kurt Schwitterstől és Apollinaire-től szaval, Barta Sándor *A zöldfejjű ember* című írását olvassa fel, Mihályi Ödön saját verseiből olvas, Schlammadinger Erna Bartók- és Debussy-darabokat játszik.

²² KASSÁK *A magyar avantgárd három folyóirata* című írásában (Helikon, különnyomat, 1964, 247–248.) pár mondatot szentel Simon Jolán ezen estéken való részvételének.

²³ KASSÁK Lajos, *A magyar avantgárd három folyóirata*, 248–249.

²⁴ VAJDA Sándor, *Bécsi éveim Kassákkal*, in *Kortársak Kassák Lajosról*, 31–41.

nem dramatikusnak, de itt éppen az a lényeg, hogy Simon Jolán egy adott, számára ismeretlen jelentésű, de jól ritmizált, tiszta struktúrájú, s nagyon erősen zenei hangsort nyomott át – minden konceptualizálás nélkül – magán, az individuális tapasztalatoktól már függetlenített szubjektumán, s az így felszabadított érzést váltotta át valamiféle tiszta expresszióba.) Komlós Aladár ugyanebben a szavaltatban szintén ezt látta meg: „...nem a fogalom volt itt a fontos, hanem a szavak különös zenéjében rejlő értelem”.²⁵ Az előbbi, a bécsi önálló esten olvassa fel Kovács Kálmán – talán még mindig inkább aktivista, semmint dadaista szemléletű – programírását, amely Simon Jolán művészetét mintegy az avantgárd előadásmód mintájává emeli.²⁶ Kovács a modern életet felgyorsultnak érzékeli, időtlenséggel, bizonytalansággal, folytonos mozgással jellemzi, amelyet – párhuzamosan a többi művészeti ággal – az az igény határoz meg, hogy egyfajta életteljességet alakítsanak ki. A szaválás története szerint azonban nem ennek megfelelően alakult, az antik kor után súlyát veszítette, a reneszánszsal halott kultúrákat idéző, üres, dekoratív gesztussá vált, amelyet a polgári kultúra még nem tudott megújítani, de aztán – legalábbis magyar közegben – éppen Simon Jolán munkásságában megvalósult az előadóművészet forradalma. S itt megint a színésznő sajátos, mesterkelt stílusánál, hangjánál tartunk: e színésznőnek – mondja Kovács – abból a hibájából nőtt ki az előadói stílusa, hogy nem tudott szavalni, de ezt a hamis hangot – melyben azonban ott az emberi fájdalmak, örömök végtelensége – sikerült olyan repertoárra alkalmazni, ahol ez a mesterkeltség éppen összeillik a disszonáns, nem rendezett sorokból álló avantgárd költői szövegekkel (ennek a fajta versnek, mely „élet”, „hús-vér organizmus”, „törzse van, s mire leírtuk utolsó szavát, eleven életre támad”, „hadakozó”, „furcsaságokkal teli”, mindig mozgásban lévő).

Kovács szerint tehát Simon Jolán ehhez a formához igazította előadói metódusát, amely egyébként leírt szakaszait és lényegét tekintve mintha hozzá lenne szabva Kassák „szintetikus irodalom”-koncepciójához: azaz, mintha az avantgárd szöveg színpadon való reprodukcióját is úgy kéne végrehajtani, mint ahogy a költő az életből vett nyersanyagból jut el magáig a szövegig (analizálás, részekre szedés, szintetizálás): „Erre maga elé emelte az új verset, szétszedte legapróbb elemeire, széttörte a szavakat, beléjük nézett, azután megvizsgálta életét, elemi érzéseit. Lassan magáévá teszi, beépíti magába, összeolvad vele.” Amit Kovács Kálmán leír, az egyszerre utal egy vokális és vizuális értelemben is rendkívül expresszív előadásmódra, másrészt viszont mintha mindez a konstrukció – a verskonstrukció és az előadásmód: artikuláció, moduláció, gesztusok stb. – tiszteletben tartásával történné meg: „Egyre épülő hangját építette, nyújtható testét nyújtotta. Felszabadult, megszűnt a szaválás kötöttsége. (...) A hangok kiömlenek, a karok bábszerűen kilengenek, a szemek egy belülről elindult dráma kigyulladt tornyai. Maga a lélek szinte láthatóan mindenütt ott van, végnélküli hajlékonysággal forog centruma körül. A szaválás külső kötöttsége megszűnt, de jött egy

²⁵ KOMLÓS Aladár, Kassák Lajos és a démona, in *Kortársak Kassák Lajosról*, 65–68.

²⁶ KOVÁCS Kálmán, Az új előadóművészet, *Ma* 1922. március 15. VII. évf. 4. sz. 63. (A szerző felolvasta Simon Jolán bécsi felolvasóestjén, 1922. február 19-én)

még ennél parancsolóbb, sokkal szuggesztívebb valami, az előadandó anyag esszenciája. Ezt megtalálni, ezen elhelyezkedni, ide mindig visszatérni, mégis szabadnak lenni, hanggal repülni, süllyedni, ezt nem lehet centrális lekötöttség nélkül, ezt nem lehet, csakis egy bizonyos lelki törvény szigorú megtartása mellett. E körül lehet repülni, de mindig érezni kell a vonalak tisztaságát, a vonalak egymáshoz tartozását.” Ez a szavalási mód inkább expresszív (vagy olykor konstruktív) jellegű, semmint dadaista (kivéve talán a hangköltészetként kezelt primitív verseket), vagy legalábbis – Palasovszky felléptéig – legfeljebb a direkter mondanivalóval rendelkező német (fél)dadaizmushoz áll közel.

Itt egy kis kitérő: mindez részben megfeleltethető az avantgárd (expresszionista-aktivista) színházi programot kialakító Mácza János dramaturgiájának egyes szakaszaival is:²⁷ az ő színházi alapvetéseinek a színészre vonatkozó részével mint követelményrendszerrel összeegyeztethetők a Kovács Kálmán által leírt Simon Jolán-féle előadóművészet főbb jellegzetességei is. Mácza szerint a színésznek nem csak a szerepet kell átélnie, hanem a drámaéletet is, sőt, ezen keresztül az egész életet: ezt egészséges, teljes valójában kell megélnie, egyfajta életörömként, s így kell színpadra vinnie, vagyis a színjátszásnak az öröm és az expresszió a két alapfeltétele. A színész, az előadó ezt csak úgy teheti meg, ha kiiktatva individuális énjét felfedezi magában a kollektív individuumot: „...az embert kell keresni elsősorban a színészben is (...) de ezt az embert, a mindenki embert.” S érdekes, hogy ezért hangsúlyozza Mácza: a jó értelemben vett dilettánsok, a maguk romlatlanságában alkalmasabbak is erre a feladatra, mint a képzett színészek: nem kötik őket a berögzült sémák, s ezért könnyebben eljutnak „ember mivoltukhoz”). Mácza elméleti írásában külön fejezet szól még a hangról, amely az érzés első – tudattalan – megnyilvánulása (a másik a gesztus, de ez már csak másodlagos): minden színjátszónak az érzéshez hoznia kell a hangot, „hoznia, s nem megkeresnie, nem kispekulálnia, *hozni* oly tisztán, olyan változatlanul, ahogy az belőle az érzés tudatosításával, az érzés cselekvéssé, akarássá válódásával kirobban”. Mint tiszta expresszió, amelyet csak mi hallunk hangnak, látunk gesztusnak, teszi hozzá a teoretikus.

S itt még egy szempont: az avantgárd mű előadásának propagandisztikus célból kell figyelmet keltőnek vagy egyenesen bizarrnak lennie. Mint Deréky Pál kiemeli, a szöveg szokatlanságával sokkot szeretne kiváltani, s e sokknak köszönhetően kívánja felhívni a befogadó figyelmét – épp a mű hagyományos értelemben vett „értelmetlensége” folytán – saját életének, társadalmának értelmetlenségeire, visszásságaira.

²⁷ MÁCZA János, *Teljes színpad, Tanulmány 1921–1919*, Ma kiadása, Bécs, 1921. Bár Mácza alapvetően „teljes színpadban” gondolkodott, és elsősorban drámák előadását tekintette célnak, de egyrészt az esteken kezdetben egyfelvonásos darabokat is adnak elő – épp az ő darabjának bukása miatt mondanak azután le róla –, másrészt 1921-es színházi koncepciójában fontos szerepet kapnak a propagandisztikus és didaktikus célú egységeket (felolvasások, előadások, magyarázatok) a művészi értékű szavaltatokkal és zenedarabokkal egyesítő matinék és estélyek is, illetve a tisztán propagandacélokat szolgáló, a csekély művészi fogékonyságú emberek oktatását célzó propagandaszínházak is.

Az avantgárd mű tömegfogyasztásra szánt, ezért „hatnia kell”, alávetnie magát a tömeg gyors, felületes, de sikeresnek tekinthető recepciójának. Nem műélvezetre szánt, egyéni kontemplációval nehezen befogadható, viszont egy megvilágító erejű és értékű előadással – mint amilyen Simon Joláné – nagyobb fáradság nélkül is hatásos.²⁸

A rövid életű *Dokumentum* sikertelensége után – ennek kudarca az esteken is megmutatkozott – a *Munka*-korszak, és vele együtt a nyíltan mondanivalós, ideologikus, avantgárd jegyeket legfeljebb bizonyos mozzanatokat illetően hordozó szavalókórusok ideje következett el Simon Jolán pályafutásában (bár estekkel voltaképpen élete végéig jelentkezett, még Kassák 1937-es 50. születésnapján is). A nyomdász szakszervezethez tartozó Gutenberg-kör megbízza a színésznőt szavalóköre vezetésével, s ezt a lehetőséget továbbgondolva 1928 nyár végén Kassák megalakítja a Munka-kört (a magyar avantgárd színházmozgalom vállaltan politikai alakulatát) Kadosa Pál, Szelényi István, Hont Erzsébet, Hont Ferenc, Gárdos Magda, Bergman Teréz közreműködésével, illetve felkéri még szerzőnek Bartókot, Várnai Zsenit, Kodály Zoltánt. A Munka-kör mindazonáltal nyitott politikai-kulturális képződmény, a résztvevők mindig újabb és újabb embereket hoznak magukkal.²⁹ Később, merthogy Kassák köre formálisan nem volt hajlandó semmilyen pártnak – sem a szociáldemokratáknak, sem a kommunistáknak – alárendelni magát, a szakszervezet megvonja tőle a bizalmat, posztját Ascher Oszkárnak engedve át, s ekkor a Munka-kör önállósul. Az időzítés nem csupán Simon Jolán egyéni pályakép-alakulásában fontos, a magyarországi szavalókórus-mozgalom fénykora eleve is erre a pár évre (1926–1933) esik. Bár Mácza már akkor számol ezzel a formával, amikor a tanácsállam színházpolitikai programját állítja össze, sőt, az ő nevéhez fűződik az első magyar szavalókórus-előadás is (1922, Kassa), tényleges társulat csak 1926-ban alakul: ekkor mutatkozik be a dadaista Új Föld kórus (Palasovszky Ödön, Tamás Aladár Remenyik Zsigmond vezetésével). 1933-ban a hatalom – fenyegetőnek érezve a műfaj mozgósító erejét – betiltja azt. „A szavalókórus-előadások a munkásosztály egységét színre vivő és ünneplő közösségi rítusok voltak. Az együtt szavaló és együtt mozgó, a közönséget aktivizáló kar az osztálytudat egységesülésének, azaz a forradalomnak a messiási pillanatát állította a munkásotthonok közönsége elé. Az előadások igyekeztek feledtetni a színházi reprezentáció közvetítettségét, az előadó és a közönség különbségét. Immerzív, azonosuló, résztvevői befogadói magatartást igényeltek. Az előadások a csoporttudat újratermelésére, megerősítésére tudták fordítani a színpadi és akusztikus performa-

²⁸ DERÉKY Pál, Az olasz futurizmus fogadtatásának kezdetei a magyar irodalomban és kritikában, in DERÉKY Pál, *„Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi”, A XX. század eleji magyar avantgárd irodalom*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1998, 7–34.

²⁹ A Munka-kör tevékenységéről lásd még az *Identitás* című fejezetet JÁKFAI Magdolna, *Avantgárd – színház – politika*, Balassi, Budapest, 2006, 42–73.

tivítás energiáját.”³⁰ Bár Simon Jolánt ideológiai és főként esztétikai szempontokat érvényesítve tehát elégedetlenül lecserélik (mindkét baloldali párt esztétikailag konzervatív), a Munka-kör már nem tekinthető avantgárd csoportosulásnak: az agitprop jelleg – amely a társadalmi szerepvállalás okán a piscatori elkötelezettség nyelven, az egyenes beszéd mozgósító hatását használva szólal meg³¹ – elhalványította előadásaikban az avantgárd jelleget. Átritmizáltak, kórusként adtak elő poétikai műalkotásokat (lásd Toller *Requiem*, Whitman *A nagy város*, Kassák *Bányászok hajnalban*, *Mesteremberek* kórusműveit, az *Egy nap életünk*ből című viszont már kifejezetten erre a célra íródott), továbbá dramatikus dokumentumjátékot visznek színpadra, amelybe a mozgósítást célozva egy kórusbetétet tesznek: például Kassák és Nádass Gorkij *Anyá* című drámájának bírósági jelenetét proletkult drámaként írják újra, de úgy, hogy ebben a darabban Gorkij lesz a vádlott a saját valós politikai perében, s az egyfelvonásos közepére brechti elidegenítő effektus gyanánt (kizökkenve ezzel a nézőt az elítélt iránti részvétből) a kórust szerepeltetik.³² Vagy ott volt Kassáknak a megesett cselédekről szóló minidarabja, *A szolgálok élete* (1931), amelyet Simon Jolán és a Munka-kör két lelkes tagja, a Csák nővérek adtak elő.

A szavalókórusok előadása – amely a szocialista kultúrest része – tartalmi és formai értelemben mindig nagyon változatos, a gyors, intenzív hatás érdekében pörögnie kell, hiszen célja, hogy érzéseket fejezzon ki, harcra serkentsen, a nevetésen keresztül pedig felszabadítson. Mint Gró Lajos *Kultúrstúdió* című írásában³³ meghatározza, ez a variabilitás jelentkezik technikailag (színes háttér, világítás, plakátok, agitációs jelmondatok kifüggesztése stb.), az előadók beállításainak és számának változásán keresztül (egyéni szereplők és kórus, illetve egyéb kollektív csoportok, mozdulatművészeti csoportok, tornászok), műfajilag (az énekek, versek, szavatelőadások közé beiktatott szatirikus jelenetekkel, illetve politikai kabaréval, élőújsággal, egy-egy rövid gazdasági vagy szociológiai előadással). Az MTE matinéja a Városi Színházban például úgy zajlott le,³⁴ hogy a tornacsoport árnyjátékot adott elő, Simon Jolán kórusa *Az egy nap életünk*ből című művel szerepelt, két egyéni fellépővel, Verzenyi Margittal és Heimer Jenővel, akik egy-egy dobogón állva mondták el szólószerepüket, a Madzsar Alice-féle táncsoport pedig gépeket utánzó koreográfiával lépett a színpadra.

Ez az összművészeti jelleg persze nagyban megfelelni látszik az avantgárd színház valaha volt eszméinek, de agitatív funkciójánál fogva – s különösen maga a szavalókórus – sokkal letisztultabb formákat használ. Simon Jolán *A szavalókórus* című vázlatában ezt meg is fogalmazza: „A szocialista művészek – túl minden formalizmuson – le akarnak menni a dolgok lényegéhez”, ezért az új művészet „emberileg

³⁰ SZOLLÁTH Dávid, A forradalom rítusai, Szavalókórusok a két világháború közötti munkáskultúrában, 2000 2008/12, 56–70.

³¹ JÁKFAI Magdolna, *Avantgárd – színház – politika*.

³² I. m.

³³ GRÓ Lajos, A kultúrstúdió, *Kultúrstúdió* (a *Munka* különszáma) 1931. december, 2–5.

³⁴ GRÓ Lajos, Az M. T. E. matinéja a Városi Színházban, *Munka* 1930. április, 412.

mélyebb és formailag tisztább, egyszerűbb, és nagyobb közösséghez szóló akar lenni”; s csak úgy tudja „szuggerálni” a közönséget, ha egységes kollektív szellemből építkezik. A kórusnak ezért minimum 25 emberből kell állnia, de akár száz tagig bővíthető – Simon Jolán kara többnyire 45-50 fős volt –, s három szőlamból épül fel: nők csoportja, magas (világos) férfiszóló, mély (sötét) férfiszóló, s ezt egészítették ki a szólisták. Műfaji megkötések is teszik a szerző: szerinte epikus verset nem érdemes pódiumra vinni (a szemlélődő, visszaemlékező, múlt idejű cselekvést felidéző szövegmű monotonná válhat, s a lírai versnek sincs dinamikus, határozott vonala). A közönségre a kórusmű az erős ritmizálással gyakorol hatást, de a mondanivaló világosan tartása mellett, vagyis ügyelve arra, hogy az „üzenet” átadása ne szenvedjen csorbát, s ne csússzanak át patetikus vagy melodikus regiszterbe. (Továbbá Simon Jolán hangsúlyozási, artikulációs, hangképzési tanácsokat is ad szövegében.) Szolláth Dávid írja le ezeknek a kórusműveknek dinamikai jellegét: majdnem mindig emelkedő szerkezetűek, a pianótól a fortissimóig jutottak. A mű elején több szót hallhattak a nézők, a kórus egyfajta refrént biztosított, az összkar csak a strofa végén szólalt meg; a végén pedig mindig a kórus egésze szavalt, gyakran a felálló nézőkkel együtt (akik ekként megszűntek közönség lenni, részeivé váltak az előadásnak), s nemegyszer közösen trappoltak is mindehhez.³⁵

Végezetül két idézet, amely azt bizonyítja, hogy Simon Jolán minden újító erőfeszítése ellenére a kortársak szemében Kassák Lajos függeléke maradt, s nem autonóm szubjektum (amit persze személyes attitűdje megerősített), miközben elismerni látszanak eredetiségét is:

„A DRÁMA SZEREPLŐI EGYBEN A SZATIRIKUS RÉSZ KEZDETE

Kollektív Lajos..... Játssza! Ugyanó! Azok a rémhírek, mintha Kollektív Lajost utóbbi időben Egyszerű Jolán játszaná, sajnos szörnyű tévedésen alapszanak, mert az igazság, mélyen tisztelt emberiség az, hogy

Egyszerű Jolánt..... is csak Kollektív Lajos játssza, bizony, ti jó urak és méla férfiak.” (Barta Sándor)³⁶

„Nagyon szép, meleg este volt az 50 éves jubileum [ti. Kassák ötvenéves születésnapjára rendezett est – F. Gy.]. Nem a hivatalos körök megjelenése dekorálta, hanem valami nagyon mély szolidaritásérzés, és még mindig a fiatalság. Majdnem bögnöm kellett, amikor kijött a Simon Jolán szavalni. Nem jó a hangja, és nem is nagyon tud előadni, de a puszta megjelenése, hogy ő az az asszony, aki minden írófeleségek örök mintaképe, a nősténytigrissé válni tudó és a férjét apró csecsemőként ajnározó és

³⁵ SZOLLÁTH DÁVID, *A forradalom rítusai, Szavalókórusok a két világháború közötti munkáskultúrában*.

³⁶ BARTA SÁNDOR, Az örültek első összejövele a szemetesládában, *Akaszott Ember* 1922/1. (november 1.), 6.

építő és fejlesztő nagyszerű asszony, olyan tapsorkánt váltott ki, hogy ő is csak elfogódottan pár ideges mozdulatot tett, és a szép szomorú, kemény arca, mely ünnepi megilletődöttséggel indult ki a függöny mögül, megremegett, és azt hittem, sírni fog a meghatódottságtól. De ezután erőt vett magán, és elmondott két verset. Ez a nő a megjelenésével pusztán, ez ért a legtöbbet az egészből, bár tulajdonképp hibátlan volt az est más oldalról is.” (Radnóti Miklósné Gyarmati Fanni)³⁷

³⁷ RADNÓTI MIKLÓSNÉ GYARMATI FANNI, *Napló 1935–1946, I*, 1937. március 20., Jaffa, Budapest, 2014, 168.